

戏剧艺术的生命力在于从众随俗——由周信芳先生想到的

陈多

《戏剧艺术》1999 年第 4 期

—

陈 多

内容提要 本文从研究、继承周信芳的戏剧创造经验入手，剖析了从众随俗是戏剧艺术的生命力所在，也是发展、繁荣中国戏剧的可资借鉴的经验。

Summary Based upon the research on Zhou XinFang's acting experience, this paper analyses the popularity, which is the vitality of the theatre arts and the experience of developing and flourishing the Chinese theatre.

为了更好地学习、继承周信芳先生的戏剧创造经验，其前提之一是需要真正地、透彻地了解周先生。而对于戏剧家来说，指导他一切戏剧活动的是他的戏剧观。所以为了弄清楚周信芳之所以为周信芳，首先要探求周信芳的戏剧观。戏剧观和人生观一样，主要是由人在和戏剧的接触中有着什么样的关系等制约、决定的。并且一个人的人生观、戏剧观（如果有的话）虽有其逐步发展、变化的积累过程，但它的开始萌生、形成时，也就是童年、少年时期和人生、戏剧的接触、影响下所形成的观点，是十分重要的。这是由于所谓“三岁看大、七岁看老”，它起着重要的奠基作用。此后虽然也会随着主、客观条件的影响而有所变化，但正是古话所说“江山好改，本性难移”，我们这一代经历过几十年“改造”生涯的人都会承认，一般来说，“本性”是不大会脱离原有基础的。

因而我们要探求周先生的戏剧观，也要把重点之一放在他童年、少年时期和戏剧有着什么样的关系等，来了解他的戏剧观的基础。

在周先生开始和戏剧的接触中，我以为有几件事必然会对他戏剧观的萌发产生重要影响：

一、一九〇〇年，周先生年仅五岁时就由母亲教他试唱《文昭关》老生的唱段。这一点和俞振飞先生跟随在父亲身边，三岁以《邯郸梦》当催眠曲、六岁学唱昆曲的经历、表面似有相似之处，实际上则绝不相同。俞先生是官宦世家，唱曲只是自己贴钱的业余玩票，直至近三十岁才拜师“下海”。而周先生的父亲则是搭班唱戏、收入菲薄的流浪艺人。所以周先生虚龄七岁就开始做职业演员；至十一岁时每月拿六十圆包银，全家的生活担子已经主要是靠他来承担了。这种生活经历不能不在童年周先生的心灵上留下对戏剧的第一个深刻印象：戏剧是作为供人娱乐的商品来出售的，唱戏——生产这种商品——是可以养家糊口的谋生手段。在当时，这种印象也可能还不是十分明确，但作为戏剧观的基础，或曰如何为戏剧在社会生活和自己生活中定位，它对周先生必将是影响深远的。

二、在周先生童年时，家庭经济为何较为拮据呢？原因之一是他父亲因嗓音失润而不为戏班所重，包银掉码。这和自己小小年纪就每月拿六十块大洋包银（当时这是很高的）形成强烈反差。也就自然要使周先生想到何以会如此？答案当然也不难找到，那即是在同行的激烈竞争中，戏班实行的是根据技艺高低按质论价；而对所谓技艺高低的评价，又主要是通过观众的喜爱、欢迎程度来体现的。这又使周先生在体认到戏剧商品是可以养家糊口的谋生手段的同时，又清楚地看到观众是上帝（用当前的话来讲），要能吃好这行饭，必须把戏演得“合乎观众心理”，博得观众的爱好。不能是我演啥观众看啥，而应当是体会观众的“指令”，他们喜欢看啥我演啥。用现代语言来讲，也就是说演的是“面向市场的商业剧”。

三、既然视戏剧为商品，那就必然要考虑上市问题，要为自己所生产的商品寻找最好的市场，按照市场的需要来生产商品。周先生最早（1906年来上海以前）接触的市场是水路戏班流动演出的农村乡镇（包括与它密切相连的中、小城镇），市场的消费者是当地的“下里巴人”（主要是文化水平不高的农民和小商贩，少数“上层士绅”也或是“土老财”）。这实际上是中国戏剧最大最好的市场。（我以为这句话在当前也仍然适用。放弃这个最大的市场而侈谈振兴戏曲，恐怕只能是缘木求鱼！）农村当然不及城市富裕，商品不能卖得太贵，利润也就较少，这是其不利的一面。但它也有着许多大、中城市所不具备的有利条件。最主要是这里有着最广大的消费者群；其次是总体来说，他们对商品（戏剧）的要求相对比较宽容，“精品意识”不强，易于满足。而这两点结合起来，也就使得事实上是它容留、养活了戏剧从业人员中的极大部分；并为在普及的基础上提高准备了艺术条件。这一些，周先生当然会有所体会，起码是视这些人为自己的商品的主要销售对象，“衣食父母”；也就确立了京剧应该是和群众保持密切联系的大众化的戏剧的观念。这一点很重要，因为它和某些在其他环境中成长的京剧演员有着质的差异。在几十年之后，周先生还不顾人们可能讥其有门户之见而反复强调说：

以京剧来说，几十年来，一向有南派、北派之分。北派自进入宫廷以后，供“王公大臣”们玩赏，削弱了和人民的联系，因而艺术日趋僵化，走向了形式主义的道路。

（《周信芳文集》中国戏剧出版社 1982 年版第 18 页。）

京剧……在人民群众中有着广泛的影响。但是，它是在封建时代产生的，为清朝统治者所利用，并成为封建士大夫阶级的消遣品，后来又沾染了半封建半殖民地的毒菌，逐渐脱离了人民群众。

（同上书第 42 页）

以创造“供‘王公巨’们玩赏”、“封建士大夫阶级的消遣品”为己任（不论是否明确地、自觉地认识到）的京剧艺术家，虽然也会有戏剧是商品、要推

向市场等观念，但他们主要是以“王公大臣”、“封建士大夫阶级”为销售对象，自然就不大会有京剧应该是和群众保持密切联系的大众化的戏剧观念。

周信芳先生的难能可贵之处，还在于即便后来长期在上海这样的大城市演出，尽管观众的对象有所不同，但他始终没有忘记那个基本点，没有让人“将他从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子来”。在他的剧目中也没有出现过诸如“用多数人听不懂的话，缓缓的〈天女散花〉、扭扭的《黛玉葬花》”的戏。（鲁迅《花边文学·略论梅兰芳及其他·上》）

四、周先生一贯强调演戏要“知道世事潮流，合乎观众的心理”。什么样的戏才合乎他在“水路班子”所接触到的大众化观众的心理呢？亦即那些观众喜欢看什么样的戏呢？

周先生自离开他虚龄七岁开始登台演戏的杭州拱宸桥后，除掉 1908 年在北京“喜连成”带艺搭班外，或是参加以里下河徽班为主体的王鸿寿“春仙茶园”；或是在包括天津、烟台、大连、海参威、双城子等地“跑码头”；直至辛亥革命后才基本定居于上海。这些城市的共同点是它们都是以商业为主的中、小城市，而不是封建文化积累丰富的“文物之邦”。那里的“下里巴人”——大众——观念的爱好当然和“水路班子”的观念不完全相同，但也有其近似之处。他们的共同特点是：相对来讲文化的修养、涵蕴较低，易于引起情感共鸣和激动。趋俗弃雅，不嫌浅露而忌深沉晦涩，要求情节曲折动人，形式新颖可喜，听来易懂，看来有趣。如借用一段古人的论述来概括这类观众的欣赏要求，则如焦循在《花部农谭》中所说：“‘花部’者，其曲文理质，……其事多忠孝节义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。”（见陈多、叶长海《中国历代剧论选注》，第 358 页）

经过长期实践考验，周先生也逐渐形成了和某些主要是生产“封建士大夫阶级的消遣品”的戏剧家大相径庭、而与焦循所见基本相近的体验。他把这些观众的要求集中在一个聚焦点上，不断指出说：

自从我早年起，在表演上我总是力求真实，无论唱、念、做、打，我总力求情绪饱满，力求体现脚色的性格和当时当地的思想感情。

（《周信芳文集》第 28 页）

我当时唯一的要求就是：非但要合情合理，而且人物要生动真实，使观众受到深刻的感染。

（同上书第 8 页）

在百余年之后，周先生时期京剧的艺术特点已经和焦循所谈的“花部”有所不同，理质慷慨的风格渐见退化，而以唱腔的圆润华丽，身段的优美繁复、高难度的表演技巧取胜，形成一种观赏性、技艺性极强的戏剧艺术。演员必须重视技艺的掌握与运用，否则就会降低艺术的表现力与艺术魅力。（因而就是在目前，某些掌握了相当技巧而对艺术了解不深的演员，将技巧当做目的，形成单纯卖弄技巧的现象，也并不罕见。）而周先生虽然在技巧方面有着高度成就，但他对技艺在京剧表演中的地位、作用，又有着迥异于流俗的高超见解。他以为“主用技术主要是为了加深人物的刻画和剧情的渲染”，“技艺，只有在它确切地表达了人物的思想感情的时候，才能在观众的感情上起作用。人物的思想感情是根本，技艺是手段。”甚至于说“经过长期的加工、提炼的结果”，京剧突出技艺的“缺点却是仅能做到唱腔上的圆润、服装上的华丽、身段上的优美”，而不能“自由地表现丰富的思想感情”。（《周信芳文集》第 6 页）还有他的敢于捋虎须，不满足于谭鑫培“唱得好听、大刀耍得好看”和被称为“绝活”的《打棍出箱》飞鞋子一类表演。都正是他对自己这种京剧应以生动真实的饱满情绪来体现脚色思想感情、感染观众的观点十分有自信的显露。

如若以上几点叙述能够成立，那么对周先生通过少年时期和戏曲的实际接触、亲身感受而形成的对戏曲的认识，也就是对他的戏剧观的基础作一简括，似乎可以概述为：戏剧是商品、是谋生的手段。为了达到以戏剧谋生的目的，关键在于自己所生产的戏剧商品卖得出去，并且有好的销路。这种商品的销售对象是来看戏的观众，戏必须演得合乎他们当中尽可能多的人的爱好、口味，

才会有好销路。而周先生在这一时期所接触到的观众，主要是乡镇和中、小城市“下里巴人”类的大众。由之他所体会到的是京剧应该是大众化的戏剧，从众随俗，趋野弃雅，不嫌浅露而忌深沉晦涩；要求情节紧凑热闹，情感浓郁强烈，形式新颖可喜，听来易懂，看得有趣；而其核心则是以浓烈的情绪吸引观众，唤起“血气为之动荡”的情感共鸣。

在做了这样的概述之后，不免有点担心它会不会招来如下的批评：“周先生是杰出的‘战斗的表演艺术家’，‘曾经坚韧不拔地为正义而斗争’。何以你在概述他的戏剧观时，竟只字不提他对以戏曲为武器进行战斗的认识，而十分庸俗地大谈些戏剧是商品、是谋生的手段等等，岂不是大大地贬低了值得尊敬的周先生？”甚或还要追问一下“居心何在！”对此，我愿意郑重地、诚惶诚恐地做如下的说明：

由道理上讲，认识的来源可以是生活实践中的感受，也可以是理论知识的传承；但两者印入脑海的深度大不相同，前者深刻而后者浅淡。由传承而得到的理论知识，开始只停留在较抽象的理性认识阶段，需待经过在实践中的反复印证，才能被“消化”为自己的感受，刻于脑际。只要是人而不是神，都应当是这样的。那怕是比周先生伟大几十倍、几百倍的革命家，他的革命人生观，也不是由娘胎中带来，而只能是后天实践培养出来的，周先生自也不能例外。在周先生的少年时期，一方面，他的生活实践有可能使他产生诸如戏剧是商品、是谋生的手段等等认识。另一方面，他虽然或也会听到一些“高台教化”、“寓教于乐”一类抽象的说教，但尤其是对一位少年来讲，对此是很难会有深刻印象和理解，形成自己的观念的。绝对没有必要仍然沿袭每逢伟人必需把他伪造成“天降圣贤”的错误做法。那种反实事求是的愚民政策，除了有助“造神”外，是不会有任何好处的。

再由事实方面来看，周先生有意识的拿起戏剧作刀枪，投入战斗，约始于1912、1913年间谴责袁世凯的新编剧目《民国花》、《新三国》、《宋教仁》等。虽然此时周先生只是十七、八岁的青年，但换一个角度来看，却又已是

着十年以上艺龄的“老”演员了。并且周先生在谈到这一段经历时，曾经自叙说：

辛亥革命以后，许多进步艺人像潘月樵、夏月珊、夏月润、刘艺舟等参加了革命运动。他们不满当时的清廷腐朽和帝国主义的侵略压迫，演出了很多讽喻现实的新戏，如《新茶花》等等。我也被这种热潮卷进去了，追随他们的脚步处处求新。

（《周信芳文集》第 37 页）

这段话虽然不无自谦成分，但也道出了某些事实真相。所以会于此时演出这样的戏，由内因言，主要在于周先生是一位有血性、有正义感的热血青年。而辛亥前后的革命热潮、袁世凯窃位后的倒行逆施，潘月樵等京剧前辈的战斗实践，则起着重要的推动作用。所以这正如沈鸿鑫先生在《周信芳评传》中所分析，是上述那些外在的动力，“给青年周信芳的艺术生命注入了新的血液。他毅然加入京剧改良运动的行列，并紧紧追随前贤的足迹。”

基于以上的理由，所以我以为说周先生在少年时期还没有形成以戏曲为武器进行战斗的认识，当是实事求是的。

更进一步来说，也不应把戏剧是商品和戏剧有教化作用当成水火不能相容的对立面，而它们正是相辅相成并不矛盾。首先，戏演给人看了，它所传达的内容、情感就必然会对观众起程度不等的感染、启发作用，这是确定无疑的。但戏能发挥教化作用的前提，是要让人看到它。可是怎样才会使观众看得到呢？除了由“吃皇粮的公家人”白演、免费义演，公款让人白看戏和被迫表示忠于“旗手”而不敢不看“样板戏”等外，观众正是通过把戏剧当做商品购买而看到戏的。而且，“君子乐得其道，小人乐得其欲”。由“乐得其道”的角度言，强调“政治标准第一，艺术标准第二”自也言之成理。但做为“乐得其欲”的普通观众，不论他们是否自觉到看戏会对自己有教化作用，却很少有人是为了“受教育”、“得其道”而像购买学习材料一般的去买戏票；他们的第

一动机只是为了去寻求戏剧美感享受的娱乐活动才去买戏票。所以，戏剧的教化作用正是通过戏剧的商品品格才得以实现。

以上所说周先生少年时期的戏剧观念是以为戏剧是商品、是谋生的手段云云，确也是俗的产物，似乎没有什么学术理论价值。但综览周先生的艺术成就，却使我认识它在很深刻的层次上符合于戏剧生命的核心问题，在于它体现的是戏剧的虽然貌似简单粗俗但却直趋核心的真谛。有至理存焉！值得一述。

由戏剧最初发生、发展阶段来看，人类社会之所以会产生戏剧这样一种东西，就是以它做为一种娱乐活动而不是治理灵魂的灵丹妙药被创造出来的。但是，“人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。”（《马克思恩格斯选集》第三卷 574 页）所以自从有了社会分工和商品经济，连“万世师表”的孔丘先生也要收到十条以上的肉干才去教诲人；那么，以演戏为职业的人，把戏剧作为商品、演戏作为谋生手段，而人们如要享受戏剧这种娱乐，也会像交成捆的肉干给孔老先生一样，自觉地掏出钱来去交换。自也是合乎社会发展规律的事，而根本谈不到什么庸俗、铜臭气。

戏剧艺术有高雅与低俗之别，商品购买者对它的弃取基本上是随文化层次高低而异。这一点，早在两千多年以前，先哲已经深刻地认识到了。高雅的“阳春白雪”和低俗的“下里巴人”各有其欣赏对象。而对前者“属而和者”“不过数十人”，后者却有“数千人”，人数之悬殊竟达百倍。因而从商品生产的客观规律而言，戏曲的从众随俗，趋野弃雅，原有其必然性。如若反此道而行，便是违反客观的商品规律，那就必然会受到惩罚。明初的北杂剧、明末的昆曲，趋雅反俗，便被淘汰，即是前车之鉴。而且周先生以这种随众从俗，趋野弃雅的戏剧和精湛技艺引人注目之时，京剧艺术实际上也已在开始步元杂剧、昆曲的后尘，为适应少数特定地区、层次观众的胃口而脱离初期的淳朴风格，向雅化自取灭亡之路发展。周先生以其实践指出的这一条道路，实际上是戏曲发展的康庄大道，难怪其影响巨大，传人、私淑者甚多了。再进一步言之，则在衡量艺术的“雅”与“俗”上，应当说有着两把既相互关联而又有所

区别的尺子。一是量雅、俗层次的高低。一是量艺术、技术水平的优劣；二者并不统一。用这两把尺子可以量出四种结果，即俗而优、俗而劣、雅而优、雅而劣。姑置劣者不谈而仅就两种优者言之，那么俗而优者有可能为雅人俗子所共赏，雅而优者则难于为俗子所识鉴。如像有些戏雅到令俗子们拿着剧本也读不懂它的文字，竖着耳朵也听不懂它的唱词，用尽脑筋也想不透它不知所云的剧情和深刻哲理，“雅是雅了，但大多数人看不懂，不要看，还觉得不配看了”；（鲁迅《略论梅兰芳及其他·上》）于是正如李笠翁在几百年前即已指出：“索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾雅人俗子同闻而共见乎？”它自然会被淘汰出市场。由此就自然使我们推及到今天，当戏剧在计划经济轨道上运行时，这种“雅”剧的危害性还会暂时隐蔽着；而当转入市场经济轨道时，它就必然要吃不开了。热衷于想以扶持“高雅艺术”来振兴京剧的好心人，对此似乎应当有所考虑。

周先生强调演剧需以浓烈的情感感染观众，也是抓住要害的。这主要是由于戏曲是以歌舞为基本工具来演故事的戏剧；而歌舞的特长即在于宣泄情感，以情动人，并且相对而言，它是较为拙于叙事的。也正因此，黄周星才一针见血地说：“论曲之妙无他，三字可以尽之，曰‘能感人’而已。”（《制曲枝语》）

周先生在唱做念打等方面的艺术成就，许多专家已经谈得很详备，无需我来饶舌。而窃以为如由创作指导思想来考虑，周先生成名以后的戏剧见解和表演实践似乎也都植根于上述自早年奠定基础的戏剧观；因而想就此简略地举几个例子，以作对周先生“从众随俗”戏剧观价值的补充。

首先是对戏曲应当安生立命于大众之中的牢固信念。

曾经有一种相当流行的观点，以为在现、当代戏曲中，京剧的艺术成就最高，是其他地方戏学习的榜样、提高的方向。甚至不久之前还曾听说有人以为流行于上海的某些地方戏“档次”嫌低，没资格和昆剧、京剧等并列于“高艺

术”之中。出于对戏曲应当大众化的明确认识，周先生对此却有着自己的独到见解。如在 1950 年时他就曾对比京剧和民间性重的戏曲而写到：

剧本来自民间，未经过士大夫的修饰，有它的朴实可爱之处。所以说民间剧本最好，有那么股淳厚的味儿。秦腔里有很多便是民间剧本，可惜都被摒之于庙堂之外了。

（《谈穷生戏》，作于 1950 年，见《周信芳文集》第 319 页）

稍后，当有机会看了 1952 年第一届全国戏曲观摩演出的二十多种地方戏曲后，周先生体会更深：

从参加会演的许多剧种的演出看来，使我对以京剧为代表的“大戏”和民间性很重的剧种的表演方法问题，有了更进一步的体会。前者，在表演方法上已经凝固起来，成为程式化了；后者在表演方法上比较灵活自由。程式化了的表演固然是经过长期的加工、提炼的结果，但它的缺点却是仅能做到唱腔上的圆润、服装上的华丽、身段上的优美，而不能象一般地方戏那样自由地表现丰富的思想感情。因此，程式化的剧种，如何突破程式，使之能更好地表现生活和更生动地表现人物的思想感情，应该是今后值得研究的问题。

（《周信芳文集》第 6 页）

他还联系自己的表演进行思考，想到：

许多我常演的剧目，在若干地方戏剧种也是常演剧目。地方戏剧本文词的亲切生动、富于生活情趣，表演上的细腻逼真、感情充沛，深深打动了我。我决心博采众长来丰富提高自己的脚本和表演。

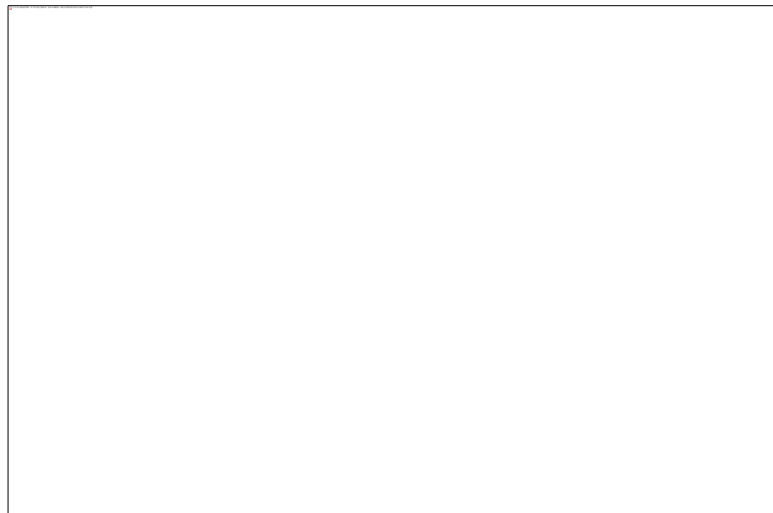
（同上书第 24 页）

两相对比，周先生对少“士大夫”味的民间大众化戏曲的重视实在很“前卫”了，令我们自愧弗如。

要使京剧能稳固地立足于大众之中，需要有具体的措施。对剧目有些什么样的艺术标准便是关键之一。周先生对此也是胸有成竹、牢牢把握住的。譬如他演过不少的“连台本戏”，在解放后相当长时期中经常遭到指责。直至1988年版的《辞海》也还以为有必要提醒读者注意它虽“颇能吸引观众”，但“解放前受资本主义商业化影响较深，有些剧目也夹杂不少庸俗荒诞的成分”。其实“净土”本自难求，而真正能做到“出污泥而不染”又是很不容易的。犹如开了窗子就很难避免有苍蝇飞进来一样，解放前的艺苑百花，会受到资本主义商业化影响，当是正常而普遍的现象；在这“百花”之中，“连台本戏”既不是唯一的“灾区”，也未必便是“重灾区”。所以《辞海》的这种“善意提醒”又是惯性思维在发挥作用，也反映出当年对“连台本戏”“夹杂不少庸俗荒诞的成分”视如“洪水猛兽”。但周先生在1962年却以对京剧、对艺术负责的精神写了《谈谈连台本戏》一文，提出“连台本戏”是传统戏曲中“一种基本的表现形式”；尤其在它传到上海后，结合上海的特点，吸取了新剧（即后来的话剧）的表演方法，与现代化的舞台技术（后来俗称机关布景），“再加上它通俗易懂，情节紧凑热闹，获得了广大观众的欢迎”。并为它制定标准说“一个好的连台本戏，应该是：有意义，有情节，有戏，有人物；还要有噱头（指健康的噱头，也即是指情趣），有穿插，有关子。总起来一句话：必须提高质量。谈到文艺作品的质量，无论什么时候，都必须包括思想和艺术两个方面，片面的强调哪一个方面都是不正确的。”（《周信芳文集》第344、348页）其实这里所特别补充的“还要有噱头（指健康的噱头，也即是指情趣），有穿插，有关子”，（虽然为增加点“安全系数”，而画蛇添足般地注明是“指健康的噱头，也即是指情趣”——把“噱头”抬高成“情趣”，也给我以无可奈何的滑稽感）在很大程度上，也正包括在所谓“庸俗荒诞的成分”之中，而这种“俗”而不“雅”的东西，正是广大观众所欢迎的。并且，那一句似乎文气不甚连贯的“谈到文艺作品的质量，无论什么时候，都必须包括思想和艺术两个方面，片面的强调哪一个方面都是不正确的”，似也正是为戏里应有噱头、穿插，关子这些适合大众口味的“艺术”增加“安全系数”，争取“合理”地位而设。

在当时，周先生能侃侃而谈地发表这样的见解，即说明他对京剧、对艺术事业自觉地高度负责精神，也反映着他对戏剧必需符合大众要求的坚定信念。

在像周先生这一辈的京剧演员中，他是特别强调对角色进行分析、感情体验的；而麒派表演的主要特色之一，也就在于感情充沛、富于力度。这是众所周知的事，无需赘言。但在如何对角色进行分析、如何体验角色的情感方面，周先生又自有其不同于斯坦尼体系以及话剧、电影表演艺术某些理论的独到之处。这里且以他的《徐策跑城》为例来略作说明。《徐策跑城》本来是出徽班戏，由王鸿寿把它移植过来，周即是以王的表演为蓝本的。据周先生说，最早的演法是“把徐策演成一个十分衰老的人”，唱的也比较柔，虽好听但不够有力。如从对角色年龄、“往日行走走不动”的自白来讲，这种处理自也是分析、体验的结果，有它的合理性。及至王鸿寿则有所变化，王没有把徐演得“十分老迈不堪”，唱的也较为有力些；但顾到徐的年迈，“跑”仍跑得稳重。但周先生对戏的分析则“另有一功”。他认为这个戏为徐策提供的规定情境是在几十年后忽然得知忠臣的后代已经成长起来，有望报满门被斩之仇，于是他内心充满兴奋和喜悦之情。戏的内容则是通过他乘兴步行上朝的歌舞，“抓住了主人公感情发展到高峰的一段时刻，加以放大、渲染、夸张的表现。”于是在对徐策年龄的态度上，周先生不是就事论事，而由戏曲以“传其意思”为重的精神出发，让他“在十分激动的心情下”，“完全忘记了自己已经是须发如银的老人”；从而把他“跑”的舞姿上表现为“歌和舞的节奏，也就随着情绪的发展，而越来越紧。白须飘拂，水袖翻飞，袍襟腾舞，仿佛是一笔大草字，一泻千里”。（《周信芳舞台艺术·〈徐策跑城〉》）



同是对角色进行分析，分析得也都合理，何以结果却截然相反呢？我以为其差别在于周先生不单是由生活出发去分析，而是在大众化的戏曲应以表现浓烈的情感去感人的原则下，以“第云理之所必无，安知情之所必有邪”（汤显祖《牡丹亭》题词）浪漫主义精神所做的“定向分析”，是在强调演情思想指导下的分析。

总之，我以为周先生艺术成就的特色，“麒派”之所以有着跨行当、跨剧种的影响，正在于它不仅是以艺术造诣、技巧取胜，而是突出地将一切艺术手段、技艺的取舍、提炼，都牢牢地植根于戏剧赖以奠定生命力基础的“从众随俗”的肥沃土壤之上。为了真正地、透彻地了解周先生，对这一点很应展开深入的剖析。

《戏剧艺术》1999年第4期